

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

ROK I. Poznań, dnia 10 października 1925. NR. 19.

Henryk Opieński.

Zadania kompozytorów polskich.

Zjednoczenie się kompozytorów polskich jako sekcji warszawskiego Towarzystwa muzycznego stało się faktem dokonanym. Regulamin sekcji ogłoszony również i w „Przeglądzie"[1]) nakreśla szerokie pole działania z którego, o ile zamierzeniom będzie towarzyszyła energja i wytrwałość, może dla pożałowania godnego losu kompozytorów polskich wyniknąć wiele korzyści. — Ale nie o tej sprawie mam zamiar dzisiaj mówić lecz raczej o tem podłożu, z którego się sekcja wyłoniła a które leży w ścisłym związku z pojęciem o zadaniach kompozytorów polskich. Podłożem tem był spór — a raczej dysputy na temat kompozytorów: narodowców i międzynarodowców. Pomijając zupełną nieścisłość tych terminów warto jednakowoż spoglądając wstecz poszukać skąd owe pojęcia zrodzić się mogły. Otóż zrodziły się one u nas lat temu mniej więcej dwadzieścia (pod innemi nieco formami istniały i dawniej) —to jest w czasach kiedy ukazały się pierwsze utwory tak zwanej „Młodej Polski" muzycznej. Jakie wówczas pojęcie o tym ruchu, który stworzyli: Karol Szymanowski, Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg i Apolinary Szeluta — miała przeciętna opinja publiczna — najlepiej charakteryzują słowa Aleksandra Polińskiego umieszczone w ostatnim rozdziale jego illustrowanych *Dziejów muzyki polskiej*. — Oto co pisał on o ich usiłowaniach: „Naszym „młodym" wcale nie idzie o wprowadzenie jakiejś inicyatywy do sztuki polskiej, lecz o sprawę muzyki międzynarodowej wogóle, a modernistycznej niemieckiej w szczególności" — a dalej omawiając specjalnie „talenty niepospolite" Karola Szymanowskiego i Ludomira Różyckiego twierdził, że „zanim zaprzedali polską duszę niemieckiemu Straussowi i rosyjskiemu Czajkowskiemu byli posłuszni natchnieniu własnemu..."

[1]) zob. Nr. 15—16 Przegl. Muz. (red.)

Wiele wody upłynęło od tego czasu — ówczesna „młoda“ Polska weszła w swój wiek „męzki“ — indywidualności się wyodrębniły i „dusze“ zdaje się wykupione zostały z powrotem z rąk niemieckich i rosyjskich. A prawdę mówiąc te dusze nigdy owym „szatanom“ zaprzedane nie były — co najwyżej — na czas niedługi — *ciała*; ułuda *formy* błyszczącej nowością pociągała do naśladownictwa — ale duch „młodej Polski“ był zawsze polski. Tymczasem dziś znowu wypłynęły na widownię terminy: narodowców i międzynarodowców — i to znowu w zastosowaniu do członków dawnej „młodej Polski“ — ale tym razem stojących już w dwóch jakoby przeciwnych obozach. Czas już skończyć z temi wyobrażeniami. Jest może prawdą, że przez długi okres czasu wskutek tragicznych dla nas warunków politycznych, kompozytorowie polscy (i to nietylko ci z „młodej Polski“) łudzili się, że zdobyć sobie uznanie za granicą można tylko wtedy, gdy się nie swoim własnym, polskim, lecz międzynarodowym będzie przemawiało muzycznym językiem. — Metoda ta jednak zawiodła, bo na platformie międzynarodowej właśnie odrębna, etniczna oryginalność najbardziej interesuje — pod tym oczywiście kardynalnym warunkiem, że będzie dziełem *talentu*. Nie inną, tylko swoją odrębnością i talentami zdobyli Rosjanie uznanie dla swej muzyki; nie dociekano nawet ile w tej odrębności było „słowiańskiej“ a ile „wschodniej“ charakterystyki. — Jeżeli jednak młodzi wychowankowie warszawskiego konserwatorjum zostali przed dwudziestu laty porwani i olśnieni dziełami obcych autorów — jeżeli na nich wzorować się poczęli, to musiały być ku temu jakieś ważne powody. Nasze malarstwo i rzeźba już na wiele lat przedtem zwróciły się w poszukiwaniu nowych prądów ku Zachodowi — i o wiele wcześniej głosił przecie Stanisław Witkiewicz w swym „Dziwnym człowieku“ że: „Wszystkie ludy są skazane na współżycie i wspólną pracę, na wymianę wszelkiego dobra, jakie zdołają wytworzyć i biada tym, które nie biorą udziału w wielkich prądach umysłowych swego czasu...“ muzyka nasza jednak a przedewszystkiem nasi pedagodzy długo dosyć wzbraniali się od owej „wymiany wszelkiego dobra“. To też ich uczniowie poczuwszy po ukończeniu studjów skrzydła u ramion rzucili się z rozkoszą na fale nowych prądów tak z Zachodu jak ze Wschodu płynących; w kąpieli tej wzbogacili swą wiedzę — nauczyli się od obcych wiele i dziś stoją jako odrębne indywidualności. Jeden z nich komponuje „Mazurki“, oparte o system tonalny naszej góralskiej muzyki — drugi pisze balet na motywach Krakowiaków i Mazurów... a obydwaj są o tyle międzynarodowi, że jednego z nich utwory grają już na wszystkich estradach koncertowych Europy i Ameryki a polski balet drugiego tańczą w Kopenhadze i Pradze czeskiej...

Czyż obydwaj zatem nie są „narodowcami“ — posiadającymi przytem pełne prawa do tytułu: „międzynarodowców“. I takich przykładów w stosunku do naszych kompozytorów można by wskazać szereg. Jest przecież jednak

w typie naszych twórców pewna zasadnicza różnorodność, dająca się sprowadzić do dwóch zasadniczych przykładów: *Chopin* i *Moniuszko*. Tak jeden jak drugi są naszym sercom równie drodzy — równie bliscy — zasługi ich dla polskiej muzyki nieomal że są równe — choć różne obejmują sfery, a przecież dla świata międzynarodowego Chopin bez porównania więcej znaczy. Czyżby on był dlatego „międzynarodowcem?"

Przenigdy; tylko różnica tych dwóch wielkich muzyków (poza skalą talentu oczywiście) leżała w ich temperamencie i ich wewnętrznej fizjognomji. — Moniuszko z całą samowiedzą składał swą twórczość u stóp swej „społeczności"; — tam gdzie ona go dosięgnąć nie mogła on się naginał ku niej; sama myśl naprzykład pisania opery dla Paryża „krępowała u niego swobodę pomysłów spoufalonych z wynurzaniem się przed *swoją* publicznością"...[1]) Chopin pisał przedewszystkiem dla siebie — tak jak czuł i musiał, nie myśląc o tem czy „społeczność" już dojrzała, aby go zrozumieć; idąc tą drogą a posiadając olbrzymią imaginację twórczą zaprowadził sztukę polską niespodzianie na wyżyny przedtem nieznane — do których by prawdopodobnie dojść nie mógł oglądając się ciągle czy „społeczność" za nim nadąży. Moniuszko mimo że tylko starał się zrównać swój krok ze społecznością — przecież dzięki swemu talentowi potrafił choć w części poziom jej ku sobie dźwignąć — i to jest jego olbrzymią, wiekopomną zasługą.

[1]) List do J. I. Kraszewskiego z 1862 r. patrz Przegl. Muz. Nr. 17—18.

„Wynurzając się przed swoją publicznością" tj. mówiąc do niej jej własnym językiem nie mógł jednak Moniuszko z równym skutkiem co Chopin przemawiać do publiczności międzynarodowej — zwłaszcza zachodniej, bo dla tej poziom jego języka nie był odpowiedni. Do zrozumienia języka Chopina publiczność międzynarodowa musiała się „podciągać" — ku Moniuszce musiałaby się naginać. — Każdy naród podobnie jak nasz posiada swoich Chopinów i Moniuszków — dla postępu i ewolucji kultury są niezbędne obydwa te typy twórcze. Typy te — bez przyrównywania jakości czy napięcia talentów (gienjalność Chopina musi być w tym wypadku postawiona za nawias) powtarzają się u nas w każdym nieomal pokoleniu. Od etycznego poziomu pokolenia zależy wzajemny do siebie stosunek tych dopełniających się sił twórczych. A stosunek ten powinien polegać przedewszystkiem na wzajemnem *uznawaniu* siebie i swoich mniejszych czy większych talentów.

Jakimże cudownym przykładem powinny być dla nas wszystkich owe pamiętne słowa Moniuszki o Chopinie: „Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Szopena mógł pocieszać to nie moja wina i nigdy siebie nie stawiałem obok jakiej kolwiekbądź *uprawnionej* znakomitości europejskiej, cóż mówić o Szopenie „dla którego uwielbienia nie znam granic"! Taki był stosunek wewnętrzny autora *Halki* — wielkiego budowniczego polskiej opery do gienjalnego starszego „kolegi"..., stosunek człowieka, któremu historja równe

prawie z owym kolegą przyznała zasługi.

Obowiązkiem tak polskiego, jak każdego na świecie kompozytora jest umieć wyciągnąć ze swego talentu maximum tego co ten talent dać może. Miara talentu jest darem przyrodzonym — ale od pracy włożonej w jego uprawę zależą rezultaty twórczości; pod tym kątem też winni siebie wzajemnie mierzyć kompozytorowie. Braterstwo broni, które zamanifestowało się w założeniu „Sekcji kompozytorów polskich“ powinno mieć między innemi za cel, wyrabianie poczucia koleżeńskiego uznania; w tem wzajemnem solidarnem uznawaniu się — choćby chodzić miało o różnicę między Giewontem a Gierlachem — leży przyszłość sekcji.

Ale przyszłość żywotnego rozwoju polskiej twórczości i możliwość szerszej propagandy na zewnątrz będzie można osiągnąć tylko wtedy kiedy znajdzie się fundusz wydawniczy na większe orkiestrowe i operowe dzieła polskie; położenie wagi na ten punkt regulaminu powinno być najpierwszem dążeniem Zarządu Sekcji — podobnie jak uregulowanie t. zw. praw autorskich. —

Zadania kompozytorów polskich są dzisiaj różnorodne i zaiste wcale nie lekkie. —

Stefan Marjan Stoiński.

Istota barwy instrumentów muzycznych a twórczość nowoczesna.

(Dokończenie).

Fortepian zasługuje w zupełności na popularność, jaką się cieszy; z klawiatury jego, rozłożonej na stosunkowo małej przestrzeni, wydobyć możemy prawie wszystkie tony i ich kombinacje, jakie w muzyce zastosowania doznają. Więcej jeszcze! Fortepian (także organy) umożliwił ludzkości ujęcie całokształtu tonów w system, pokazał drogę, na której leżały nieomal wszystkie możliwości ewolucji sztuki muzycznej; jego strój temperowany, uchylający naturalny stosunek tonów na korzyść sztucznego ich podziału i rozmieszczenia, stał się podstawą nowoczesnych spekulacji dźwiękowych, różnych w poszczególnych etapach rozwoju, zrazu prostych — dziś skomplikowanych. (Wszelkie próby stworzenia nowych podstaw zastygły dotąd w zarodku: W. v. Möllendorf—Feruccio Busoni i inni).

Jest rzeczą zrozumiałą, że i alikwoty tonów temperowanych uległy zmianie a sztucznie spreparowany stosunek liczbowy fizykalnych warunków dźwięku (fal, drgań powietrza) musiał się odbić nowem echem w sferze naszych aparatów odbiorczych i im towarzyszących reakcii jaźni psychicznej, do której wszedł nowy wzór tonu, dotąd w rzędzie licznych idei barw nieistniejący — bo istnieć nie mogący, wzór tonu fortepianowego. Cha-

rakterystycznemi przymiotami jego są: pewien indyferentyzm barwy — niezdecydowanie jej i niepodkreślenie, raczej naschylanie się ku polichromji. Zaleta bezbarwności i zarazem wielobarwności tłumaczy popularność instrumentu, płynącą z tytułu możliwości szkicowania (niejako bezbarwnym ołówkiem) wszystkich barwnych obrazów muzycznych, jakie twórca-muzyk przekazuje odnośnym instrumentom, koncepcje jego realizującym. Przez skonstatowanie tej właściwości tonu fortepianowego zbliżamy się do iłu ukrytego, z którego płyną pierwiastki barwne.

Zaznaczyliśmy, iż barwa w ścisłem tego słowa znaczeniu w muzyce, t. j. bez szmerów z materji danego instrumentu płynących, zależy od specjalnego układu alikwotów; że instrumenty ideę barwy w niedoskonały sposób oddają i jako naczynia ziemskie ją mącić muszą, (jak każde naczynie swoimi właściwościami czystą wodę zabarwia). Na fortepianie, tym instrumencie pod względem barwy niezdecydowanym, możemy warunki barwy, t. j. alikwoty w takie całości dźwięczne realizować, to znaczy, ową przez ucho nieuchwytną kolumnę przytonów danej barwy do takich kompleksów dźwięcznych podnieść, że ucho poczuciem barwy reaguje. Chcąc służyć analogją z dziedziny nauk optycznych nasuwa się porównanie zdolności fortepianu z mikroskopem — tu uwidocznienie przedmiotów gołym okiem niewidzialnych — tam przesunięcie niesłyszalnych alikwotów w sferę wrażeń gołem uchem uchwytnych.

Z licznej rodziny instrumentów i przedmiotów dźwięczących służyć może dzwon z jego najłatwiej i najwyraźniej uchwytnemi tonami parcjalnemi za przykład prowadzący do celu. Tutaj należy przedewszystkiem rozróżnić barwę w pojęciu generalnem, na którą składają się szmery pochodzące z materji, wszystkim dzwonom właściwe (stop miedzi i cyny z dodaniem antymonu, cynku i czasem srebra) od barwy indywidualnej, zależnej od specjalnego układu alikwotów, jaki różni dźwięk Zygmunta od dzwonów innych kościołów.[1]) Otóż każdą z tych indywidualnych barw może fortepian z dokładnością zadziwiającą oddać. Ucho konstatuje po dokładnem wsłuchaniu się w dźwięku dzwonu, n. p. wieży ratuszowej we Wiedniu[2]), iż z szeregu niewyraźnych przytonów

C_1.	C.	G.	c.	e.	g.	b.	c_1.	d_1.	e_1.	f_1.	g_1.	a_1.	b_1.	h_1.	c_2.	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	przyton

[1]) Analogją do dwóch tych pojęć barwy służyć może rodzaj ludzki. Dusza jako część istoty wiecznej wybrała sobie ciało ludzkie za narzędzie swego ziemskiego bytu. Jako narzędzie, instrument o pewnej materji nie różnimy się od naszych współistot, jako naczynie boskiego pierwiastka niewidzialnego przybieramy stosownie do jego siły (inteligencja wrodzona i nabyta, wykształcenie i inne dobre przymioty duchowe) rysy indywidualne, które do ostatnich chwil życia zmieniać się mogą.

[2]) Przykład zaczerpany z dziełka J. M. Hauera „Die Grundlagen der atonalen Musik“.

prócz głównego tonu zasadniczego ósmy i dwunasty wyraźnie się wyróżniają, przyczem ten ostatni jest nieczysty i szwankuje między czystem gis i a. Uderzmy na naszych fortepianach nizkie C i równocześnie słabiej c, gis i a oktawy niższej środkowej,[1]) a mieć będziemy en miniature wierną kopję dźwięku dzwonu ratusza wiedeńskiego. Eksperyment ten pouczy nas przy dalszych badaniach o ważnej roli tonu zasadniczego i przytonu najwyższego — w naszym wypadku pierwszego C i gis_1 — a_1. Złudzenie pozostaje niezmienione po zrealizowaniu jedynie tych dwóch tonów krańcowych, stanowiących pewien interwał. Zatem interwał, jaki należy znaleść, decyduje o charakterze i barwie dźwięku; interwał należy z kolumny nieuchwytnych alikwotów tonu u wszystkich instrumentów wyłowić, by dojść istoty barwy danego instrumentu. Rzecz niełatwa! Cała tajemnica oddania czystej idei barwy leży zatem i w materji i formie instrumentu, z którego płynie dźwięk o takim słupie alikwotów i w nim dominujących interwałów, że czucie barwy w nas powstaje. Przykładów wyraźnie dla analizy takiej podatnych przytoczyć niestety możemy mało; badania rozprysną się o niepewność w rozpoznaniu granicy czystej idei barwy z nas płynącej i tej barwy, jaką nam instrumenty narzucają. W dzisiejszej wyobraźni barw rozwielmożniły się szmery materji instrumentu i prawa obywatelstwa ich nikt nie kwestjonuje; dzisiejsza muzyka operuje zupełnie świadomie tym (że tak powiem) intruzem niemuzycznym w krainie czystych pojęć dźwiękowych i zdołała go zmusić do służby w rydwanie naszych koncepcji artystycznych.

W bardzo rzadkich wypadkach wyczuwamy przy słuchaniu samych interwałów barwę jakiegoś instrumentu i to bez względu na instrument interwały te wykonujący.

Melodja zbudowana na kwartach i kwintach,
n. p.



lub fanfara z uwertury Beethovena „Leonore 3“, gdzie kwarty dominują, — albo ostatnie takty uwertury „Egmont“,

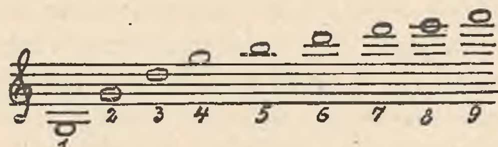


oddane na naszych fortepianach wywołują w nas niedwuznacznie uczucie zdecydowanej barwy trąbkowej. I zapewne niewiele odbiegniemy od prawdy, jeżeli przypuścimy, że interwał kwarty w słupie nieuchwytnych alikwotów tonu trąbkowego, dominuje. Mówimy często o duszy instrumentu, jego właściwościach, skłonnościach i upodobaniach; czy nie kryje się czasem w określeniach tych chęć i dążenie do zaznaczenia stopnia podobieństwa tonu realnego z wieczną ideą barwy — w naszym wypadku barwy trąbkowej, którą czuły przed wynalezieniem trąbki całe pokolenia wojaków i którą pierwsza trąbka zrealizowała? Najprzód była fanfara z jej

[1]) Nazwa oktawy według trafnej terminologji polskiej, podanej przez St. Niewiadomskiego. „Wiadomości z Muzyki“ Lwów 1909, str. 38.

barwą — później trąbka, którą tak zbudowano, by wywoływała takie przyczyny fizykalne (takie alikwoty), jakie potrzebne są do realnego bytu poszukiwanej koncepcji fanfary w zmyśle słuchowym.

Przypatrzmy się bliżej alikwotom pierwszej kategorji, właściwym strunie G na skrzypcach,



a zrozumiemy, dlaczego tonacje G Dur, (1. 2. 4. 8 przyton) D Dur (3 6. przyton) potem F dur, H dur, a w końcu A dur (ostatni najważniejszy przyton) są tonacjami skrzypiec. A jeżeli postawimy pierwszy przyton obok ostatniego, najwyższego, to mieć będziemy interwał sekundy, który jak wiadomo w typowych melodjach skrzypcowych dominuje. Sonaty skrzypcowe Beethovenena dostarczą ogromną ilość materjału w tym względzie charakterystycznego. Temat główny jego koncertu skrzypcowego w D dur oparty na sekundowym ruchu czaruje ciepłem i barwą niejako z duszy instrumentu płynącą. Za kompozytora typowych melodji skrzypcowych uważać należy Mozarta. Wielka ilość melodji w jego utworach fortepianowych (n. p. część D dur w fantazji C moll prosi się o pociągnięcie smyczka i śpiewność strun skrzypcowych. Mozart był prawie że wyłącznie kompozytorem melodji skrzypcowych. A jak czarującem ciepłem ujmuje nagłe wprowadzenie melodji A dur o wyraźnej barwie wiolonczelowej w Scherzo B moll Chopina? Któż nie odczuł owego niezliczonego bogactwa barw (flety, klarnety, fagoty, trąbki, puzony) w fortepianowych utworach klasyków?

W dalszej konsekwencji takiej definicji istoty i barwy instrumentu nasunąć się może przeświadczenie, że ilość melodji z duszy instrumentów wyśpiewanych ograniczyć się musi do małej ilości wzorów typowych. A może egzystuje dla każdego instrumentu tylko jedna taka melodja? Jeżeli tak, to jej prawdopodobnie dotąd nie znaleziono. Przypuszczenie, że małą tą ilość melodji, nie kolidujących z duszą instrumentu, kiedyś twórczość wyczerpie, zdają się czasy obecne potwierdzać. Już geniusz Beethovena po wyczerpaniu nieomal wszystkich zalet i naturalnych przymiotów instrumentu, przystąpił w tytanicznym rozmachu swych idei artystycznych do realizacji tak nowych koncepcji, w ostatnich kwartetach smyczkowych, że nie bez racji zareagowali instrumentaliści ówcześni, jak Schuppanzigh, i publiczność burzą protestów. Pierwszym odpowiedział: „Przypuszcza on, że myślę o jego nędznych skrzypcach, gdy duch do mnie mówi“ a drugich i siebie pocieszał: (według opowiadań świadka G. von Breuninga) „będzie im się jeszcze podobało — będzie się im napewno kiedyś podobało“.[1]) I w istocie, melodje skrzypcowe i innych instrumentów należy uważać za wyczerpane, a nowe kombinacje dzisiejszej twórczości, zapoczątkowane już przez

[1]) Na innem miejscu miał śpiewak Mayer, szwagier Mozarta, wyrazić się o twórczości Beethovena: „Takiego przeklętego głupstwa byłby mój szwagier Mozart nigdy nie napisał“.

Beethovena, gwałcą duszę naszych instrumentów i nie liczą się z ich barwą i innemi naturalnemi właściwościami. Jedynie fortepian, ten instrument polichromograficzny dotrzymuje kroku bezkresnym lotom muzycznej fantazji twórców nowoczesnych, a wielkość Chopina leży w należytem ocenieniu i intuicyjnem znalezieniu i wyzyskaniu jego zalet istotnych. Fortepian jego lśni się stubarwnemi kolorami tęczowemi, przez jego utwory przewijają się melodje o nowych, dotąd nieznanych odcieniach w barwie; tak bogatego w muzyczne klejnoty barwne skarbca nie mogła ówczesna orkiestra wyczerpać i w swe ramy szczupłe objąć. — Stąd ta żywiołowa miłość Chopina do fortepianu, któremu powierzyć mógł wszystkie swe koncepcje i odwrócenie się zupełne od orkiestry.

W ostatnim Beethovenie i szczególnie w Chopinie szukać należy początków muzyki nowoczesnej — która szuka nowych kombinacji dźwiękowych, nowych interwałów a tymsamem nowych barw, którym dotąd jedynie fortepian sprostać zdołał a dla których szczupłe ramy instrumentów i ich synteza w orkiestrze nie wystarczą. Stąd ich pogwałcenie — nieraz straszne i niemoc dzisiejszej twórczości wobec braku nowych instrumentów dla nowych koncepcji muzycznych. Jesteśmy świadkami nowych przełomowych walk ideji z materją. Proces taki przechodziły przed wynalezieniem trąbki owe pokolenia wojaków ideję fanfary czujących i odpowiedniego instrumentu szukających; proces ten trwał wieki całe i zakończył się zdobyczą i ustaleniem tych instrumentów, jakie potężnym głosem w epoce klasycyzmu i romantyzmu muzycznego przemówiły. Jak wyglądać będą instrumenty muzyki przyszłości, nie wiemy. Zdaje się jednak, że na tych, które posiadamy, nie wiele nowego już wyśpiewamy. A może?

Katowice w kwietniu 1925 r.

KRONIKA

Poznań.

Po wielkich trudach udało się wreszcie operze poznańskiej ruszyć z miejsca, a stało się to dopiero 25 września. Rozpoczęto rok tradycyjną „Halką". Ponieważ zaszły znaczne zmiany w składzie osobnym, trudno jest narazie orzec w jakim stopniu wpłynie to na ogólny poziom opery poznańskiej. Dotychczasowe przedstawienia przeszłoroczne wznowiena wskazują na to, że można być spokojnym o należyty poziom prac w przyszłości. Na najbliższą premjerę przygotowuje się „Dalibor" Smetany, następnie „Pomsta Jontkowa" Walka-Walewskiego i cały szereg innych (np. „Arjadna z Naxosu" R. Strausa).

Sezon koncertowy rozpoczął się koncertem symfonicznym Filharmonji Poznańskiej. Na programie Symfonja Berlioza „Harold we Włoszech", wyjątek z cyklu Smetany „Ma Vlast" (jeden obraz p. t. „Z czeskich polan i gajów") i uwertura Nowowiejskiego „Swaty polskie" Dyrygował Feliks Nowowiejski: Główny punkt programu, Symfonja Berlioza wypadła blado (trudna do ujęcia jałowizna!). Poemat Smetany był zagrany w sposób podkreślający raczej ujemne niż dodatnie strony utworu (forsowna i gęsta instrumentacja, trywialność tematyczna). Za to „Swaty" oddane zostały z całym wdziękiem, dyskrecją i równocześnie ze szlachetnym temperamentem. Do

bry uczynek Filharmonji — rozpoczęcie sezonu koncertem symfonicznym — wart jest szczerego uznania. *S. W.*

Warszawa.

Zygmunt August — Opera Tadeusza Joteyki wystawiona w Warszawie w dniu 29 sierpnia 1925 r.

Opera warszawska wystąpiła na samym progu nowego sezonu z premjerą i to z premjerą polską. Wystawiono operę Tadeusza Joteyki „Zygmunt August" do libretta układu kompozytora. Dzieło ukazało się w ramach odświętnych w pełnym pietyzmu wykonaniu wszystkich szczegółów. Podkreślamy to umyślnie, ponieważ dotychczasowa orjentacja repertuarowa opery warszawskiej była dla twórczości rodzimej raczej obojętna, szczególnie też w sposobie realizacji sceniczno-muzycznej oper polskich. Z zadowoleniem stwierdzamy, że warunki te zmieniają się radykalnie. Zapowiedziano wystawienie w ciągu sezonu szeregu nowości polskich m. in.: Noskowskiego „Zemstę za mur graniczny", Opieńskiego „Jakóba Lutnistę", Szymanowskiego „Króla Rogera" i Wieniawskiego balet „Lalitha". Sądząc po pieczołowitem wykonaniu „Zygmunta Augusta" można spodziewać się, że te polskie nowości będą jak najlepiej opracowane, a co zatem idzie, dobrze (już choćby z tego względu) przyjęte u publiczności. Niewątpliwie bowiem wzorowe wystawienie „Zygmunta Augusta" przyczyniło się znacznie do sukcesu, jaki opera ta zdobyła zaraz na premjerze i jakim się nadal cieszy. Podkreśliło ono wszystkie te zalety dzieła, które czynią z niego widowisko efektowne i bynajmniej nie nużące; a miły sercu Polaka temat czyż nie stanowił poważnego zadatku powodzenia? Są to jednak momenty natury raczej zewnętrznej, które zadecydowały o powodzeniu opery. Zręczne ich zastosowanie dowodzi zrozumienia przez kompozytora potęgi efektu, nam jednak nie zasłania obrazu właściwej wartości artystycznej, która jest dosyć nikła i nie stoi w normalnym stosunku do zewnętrznego powodzenia dzieła.

O ile bowiem libretto do „Zygmunta Augusta" skrojone jest zręcznie i, jeżeli chodzi o tok wypadków dziejowych jaknajzwięźlej, to przecież poza zaletami wzrokowemi nie posiada w dostatecznej mierze tych właściwości, które uczyniłyby z niego dobry podkład pod muzykę. Brak akcji jednolitej nie pozwala rozwinąć się dostatecznie, ani lirycznym, ani dramatycznym nastrojom. Są to luźno ze sobą powiązane sceny z życia Zygmunta Augusta i Barbary, z czem wiąże się i postać Bony. Zupełnie osobno zaznacza się scena Unji Lubelskiej, związana z operą jedynie obecnością postaci tytułowej. Śmierć Zygmunta lub wizja Barbary tworzą także oddzielną sferę nastrojów. Potrzebaby conajmniej talentu Meyerbeera, ażeby do tekstu, zawierającego tyle rozbieżnych scen lub też miejsc zgoła nienadających się do realizacji muzycznej napisać muzykę zajmującą, okazałą, a należycie dekoracyjnie efektowną i opisową.

Talent Joteyki jest raczej liryczny. Poza tą sferą nie obiecuje nic pozytywnego, nie dając zresztą i tak wiele osobistego. Obierając więc tekst „Zygmunta Augusta" jako podkład swej opery, nie chciał Joteyko zadania sobie ułatwić. Zamierzał nawet konsekwentnie przeprowadzić pewien sposób wyrażania się muzycznego, który wydawał mu się dosyć elastycznym do zadań tak rozbieżnych. Udało się to oczywiście wszędzie tam, gdzie sytuacja odpowiada temu sposobowi. — Pozatem ratunek stanowi efekt najczęściej instrumentacyjny, rzadziej rytmiczny. Język muzyczny Joteyki stanowi szczęśliwy naogół aliaż stylu werystów włoskich z wagnerowskim typem harmonji. Wszystko to jest nieodłączne z pewnemi formułkami melodyczno rytmicznemi, wśród których brak miejsca na jakieś pomysły osobiste, a co dopiero charakterystyczne polskie. Jednakże opanowanie tych obcych stylów, świadczy o poważnej rutynie kompozytorskiej Joteyki, z ponad której wzniesienie się do nuty osobistej byłoby rzeczą nader pożądaną a niewątpliwie jest osięgalną. Powodzenie „Zygmunta Augusta" powinno zachęcić autora do dalszych prac na terenie dramatu muzycznego. Warto będzie je śledzić z uwagą, godną dzieł zrodzonych z talentu poważnego.

Jak już zaznaczyliśmy na wstępie wystawiono nową tę operę polską z wyjątkowym pietyzmem. Czuwał nad całością wytrawny kierownik Opery warszawskiej dyr. Młynarski. Na scenie prym dzierżyli zarówno aktorsko jak i głosowo znakomicie p. p. Gruszczyński (Zygmunt) Zboińska (Bona), Czapska (Barbara). Cały szereg pomniejszych partji powierzono najlepszym siłom śpiewaczym zespołu warszawskiego. Za resyserję odpowiadał p. Popławski, dając co najlepszego, zwłaszcza w scenach zespołowych (koronacja — Unja Lubelska). Efektowne dekoracje projektu p. Wodyńskiego podobały się ogólnie.

Opera warszawska rozpoczęła nowy sezon pod pomyślnemi dla twórczości rodzinnej wróżbami. Oby znaki te, dla dobra sztuki polskiej, mi okazały się mylnemi. *Z. L.*

Wenecja.

III. festival muzyki komnatowej Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki współczesnej.

III. festival muzyki kameralnej M. T. M. W., który się odbył w Wenecji w dniach 2—9 września b. r. musiał każdemu poważniejszemu słuchaczowi nasunąć refleksje wypowiedziane już przez niejednego krytyka pod adresem tegorocznego festivalu muzyki symfonicznej w Pradze: program obejmujący pięć koncertów dałby się bez szkody dla istotnego obrazu współczesnej twórczości muzycznej zredukować do dwóch, a najwyżej trzech koncertów.

Na ogół biorąc za zasadniczo nowy uważać można może tylko eksperyment kompozytora amerykańskiego Gruenberga, który w swej balladzie o Danielu („The Daniel Jazz") na głos solowy, trąbę, klarnet, kwartet smyczkowy, instrumenty perkusyjne i fortepian, na pół sentymetalnej, na pół ironicznej wskazuje muzyce amerykańskiej nowe drogi przez stylizowanie motywów murzyńskich. Poza tem największe zainteresowanie obudziła sonata fortepianowa Strawinskiego. Jest ona dalszym etapem na drodze powrotu do polifonicznego stylu klasycznego; pod względem formy i techniki kompozytorskiej w najdrobniejszych szczegółach, pod względem specyficznie bachowskiego rysunku melodyjnego tematów i ich przeprowadzenia, można ją uważać za wspaniałą kompozycję już w manierze Bacha. Mistrzowska (pomimo zapowiedzianej niedyspozycji!) interpretacja kompozytora, podkreślająca jeszcze charakterystyczne cechy stylu XVIII. w. dopełniała całości.

Po Strawinskim pierwsze miejsce zajęli bezsprzecznie Francuzi. Cykl pieśni Fauré'go „L'horizon Chimérique" był słusznym aktem pietyzmu dla pamięci zmarłego kompozytora, który położył tak wielkie zasługi dla rozwoju nowej muzyki francuskiej. Współczesną Francję reprezentowali: Ibert, którego „Deux mouvements" na 2 flety, klarnet i fagot wzbudziły ogólny zachwyt niezwykłem zestawieniem barw instrumentalnych i ciekawą harmonją i rytmiką — Honegger, którego sonata na wiolonczelę i fortepian wykazała szlachetną linję melodji i jasną, przejrzystą strukturę — Roussel, swemi doskonale brzmiącemi „Joueurs de flûte na flet i fortepian i Ravel „Tzigane" w świetnej interpretacji węgierskiego skrzypka Szekely'ego. Schönberga Serenada op. 24 na orkiestrę kameralną i głos solowy, wykonana po raz pierwszy w Europie kompozycja o bardzo poważnej wartości i ogromnie indywidualnym wyrazie łączy formę sonaty i suity za pomocą specjalnej techniki kontrapunktycznej stosowanej przez Schönberga we wszystkich ostatnich utworach. Z innych kompozycyj wykonanych na festivalu na pierwszem miejscu postawić należy kwartet smyczkowy op. 37 *Karola Szymanowskiego*, pod względem budowy ściśle nawiązujący do klasycznego stylu kwartetowego, ale jakże nowy i niesłychanie osobisty w kolorycie harmonicznym, o jak czystej linji melodyjnej, jak precyzyjnie wykończony w najdrobniejszych szczegółach! Wykonany znakomicie przez kwartet „wiedeński" był nowym triumfem polskiego kompozytora za granicą.

Muzykę włoską reprezentował Rieti, którego sonata na fortepian, flet, obój i fagot (przy fortepianie kompozytor) idąca bardzo

Towarzystwo Śpiewu „Harmonja” w Poznaniu

założone 18. listopada 1900 r.



Członkowie jubilaci i prezydjum komisji jubileuszowej

CHÓR HARMONJI w latach:



1914



1916



1922



1924



1925



PREZES
IGNACY KACZMAREK



KIEROWNIK ARTYSTCZNY
STANISŁAW KWAŚNIK



KOMISJA LIKWIDACYJNA
CHÓRU NARODOWEGO

ZARZĄD w R. 1925



F. ZARADNIAK K. BISCHOF K. RADZIMIRSKI. J. CZTERNASTY J. KWIASOWSKI. J. ANDRZEJEWSKI.
Z. GÓRSKA. S. KWAŚNIK J. KACZMAREK. M. SZŁAPCZYŃSKA S. ŚWIT

KOMISJA JUBILEUSZOWA



F. RYBSKI J. CZAPLICKI P. SZŁAPCZYŃSKI. J. KASPRZAK. P. TOMASZEWSKI S. PODKOWIŃSKI.
F. FRĄCKOWIAK. A. NOWAKÓWNA S. HARTMAN. M. BĄKOWSKA. F. PIETROWICZ

utartemi drogami i niezbyt wyszukana w inwencji chłodno została przyjęta nawet przez większość włoskich krytyków; dalej Labroci kwartet smyczkowy o bardzo pięknej, świeżej harmonji i Malipiera „Le stagione italiche" dobrze charakteryzujące właściwy temu kompozyterowi kierunek nowego typu deklamacji w muzyce.

Sekcja niemiecka przedstawiła prócz Schönberga koncert Hindemitha op. 36 Nr. 1 na fortepian z towarzyszeniem orkiestry kameralnej, doskonały jak zwykle pod względem faktury polifonicznej, ale nie dający nic zasadniczo nowego; Schnabla sonatę fortepianową w 5 częściach, Buttinga 5 drobnych utworów na kwartet smyczkowy, Eisnera duet na skrzypce i wiolonczelę i sympatyczny kwartet smyczkowy Korngolda. Rosja prócz Strawinskiego przedstawiła jednego z najmłodszych wiekiem i kierunkiem, Feinberga, który wykonał sam swoją sonatę fortepianową, często niejasną i trudną do zrozumienia, ale bardzo interesującą.

Czecho-Słowację reprezentował Schulhoff, którego kwartet pomysłowy harmonicznie i rytmicznie odniósł poważny sukces, oraz Vyčpalek (pieśni „Probuzeni") i Jančék (kwartet smyczkowy).

Sekcja węgierska (sonata Szekely'ego i hiszpańska (Cassado) miały tym razem mało do powiedzenia. Z kompozycyj angielskich 3 ronda Vaughan'a Williams'a p. t. „Mercilless beauty" okazały się dziełem szczerego natchnienia i o nieprzeciętnie pięknej melodyce.

Z poza Europy reprezentowana była Kalifornia dwoma utworami Eichheima na orkiestrę kameralną, z których drugi wprowadza — nie po raz pierwszy zresztą — z dobrym efektem głos ludzki jako element kolorystyczny w orkiestrze — i Brazylja dwoma krótkimi utworami na głos solowy z towarzyszeniem orkiestry.

Pod względem formalnym dał się ogólnie zauważyć wyraźnie zwrot do formy bardziej skonsolidowanej przedewszystkiem do formy sonatowej, począwszy od typu klasycznego aż do najbardziej swobodnej interpretacji; obok tego pojedyncze próby „odmłodzenia" muzyki europejskiej synkopami jazz'u czasem jak n. p. u Gruenberga bardzo szczęśliwie pomyślane.

Strona wykonawcza powierzona najpierwszym siłom europejskim stała bez wyjątku na najwyższym poziomie artystycznym.

Stefanja Łobaczewska (Lwów).

SPRAWOZDANIE Z NUT

O. Rizzi *Bernardino,* Min. Conv.: „Messa Mater Inviolata".

Niema już dziś nikt wątpliwości co do faktu, że rozwoju wielogłosowej muzyki kościelnej nie można łączyć ze stylem Palestriny. Zdajemy sobie dobrze sprawę z tego, że twórczość Palestriny jest genjalnem uwieńczeniem stylu, który u niego doszedł do szczytu rozwoju, więc rozwijać się już dalej nie mógł, jak to zresztą potwierdziła zarówno twórczość bezpośrednich następców Palestriny, przeładowujących styl palestrinowski bogactwem nagromadzonych głosów (Benevoli!) jak wysiłki ruchu cecyljańskiego, które dały ujemne wyniki. Dziś uświadomiono sobie nadto, że t. zw. styl palestrinowski nie był przecież za czasów Palestriny niczem innem jak stylem całej ówczesnej twórczości tak kościelnej jak i świeckiej. Jedynie co do charakteru, jak zawsze tak i wówczas, musiały zachodzić między obu rodzajami pewne, nie zawsze uchwytne różnice, nie dające się i dziś jeszcze bliżej określić, gdyż leżące często poza granicami środków muzycznych (w sferze estetyki), na oznaczenie których posługujemy się zwrotem „należyta powaga". Jeżeli więc współczesny Palestrinie styl był godnym świątyni, jeżeli późniejsza legenda przypisywała temu podówczas stylowi uratowanie wielogłosowej muzyki od banicji z kościoła, która jej groziła i musiała dotknąć niejedno wcześniejsze dzieło niderlandzkie z genjalnym Josquinem de Prés, dlaczego by i styl dzisiejszy, czy jakikolwiek wyjaśniony już styl przyszły, nie miał nadawać się do świątyni, jeżeli tylko wystrzegać się będzie pierwiastków teatralnych, a zachowa tę nieuchwytną wprawdzie dla określenia, a jednak wyczuwalną powagę, godną miejsca i akcji w ramach której wykonuje się
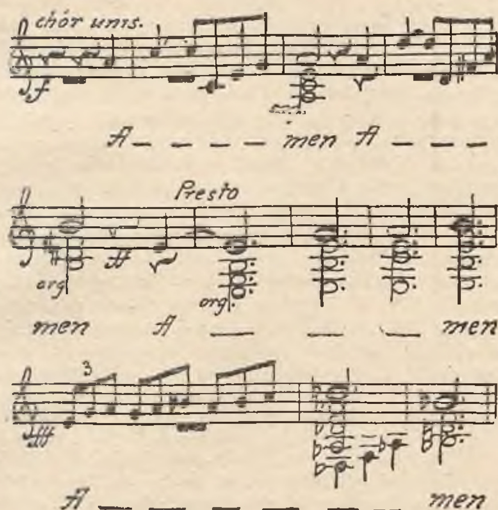
muzykę kościelną? Nie tyle bowiem od samych środków zależy wartość każdej muzyki a więc i kościelnej, ile od sposobu, jakim się temi środkami posługuje kompozytor. Słuszności tego poglądu nie kwestjonują nawet przedstawiciele szkoły ratysbońskiej, przyznając iż gdyby klasycy wiedeńscy zachowali byli przepisy kościoła co do całości i niezmienności tekstu, wykluczyli efekty operowe i utrzymali msze w rozmiarach nie przedłużających zbytnio nabożeństwa (Beethoven „missa solemnis"), to styl ich stałby co do świętości na równi ze stylem palestrinowskim, zaś co do bogactwa musiałby go może i przewyższyć. Stworzyli oni bowiem nowożytny symfoniczny styl kościelny, który jedynie zdyskredytowali ich niedorośli epigoni w rodzaju Kammerlanderów, Diabellich, Führerów czy Schiedermayerów. Mimo tego zdyskredytowania i mimo energicznych przeciw temu stylowi protestów, pielęgnowali go Reuner, Brosig i Bruckner a dziś znalazł on nawet zupełnie nieoczekiwanie poparcie tam, gdzie się go na pozór najmniej mógł spodziewać, t. j. w chorale gregorjańskim, w którego bogatych melizmach „graduałów" i „alleluia" dostrzegł niemal indentyczne podstawy budowy, jakie wykazują koloratury wokalne XVII w.

Wyznawcą tych zasad w twórczości kościelnej, kompozytorem usiłującym dotrzymywać kroku ogólnemu rozwojowi muzyki, a więc posługującym się środkami nowszej (nie najnowszej) harmonji w muzyce kościelnej, jest kompozytor krakowski O. Bernadyn Rizzi. O jego dążeniach świadczyły zarówno pochlebne sprawozdania tych, którzy mieli sposobność zapoznać się z dziełem jeszcze w rękopisie, względnie w czasie kilkakrotnego wykonania go w Krakowie*), jak obecnie już świadczy wszystkim dostępna partytura mszy „Mater Inviolata",**) mszy nie pomijającej gamy całotonowej, kwint i oktaw równoległych, swobodnie zestawionych trójdźwięków zwiększonych, swobodnie wprowadzanych harmonij dyssonansowych i t. p. środków znanych już dobrze z górą od lat dwudziestu pięciu. Oczywiście samo skonstatowanie tych środków nie świadczy jeszcze o wartości dzieła. Sposób pomysłowego ich zastosowania, a przedewszystkiem zasób inwencji będzie decydował o wielkości lub przynajmniej względnej wartości kompozycji. Jakże się pod tymi ostatnimi względami przedstawia partytura omawianej mszy? Kyrie, ze wskazówką „quasi andante, supplicato" przygotowuje czytelnika-słuchacza na wrażenia nastroju blagalnego, który też kompozytor osięga w zupełności, mimo nie zupełnie świeżego tematu (być może zresztą, że zaczerpniętego z jakiejś nieznanej mi pieśni, na co zdawałby się wskazywać tytuł mszy), a osięga dzięki odpowiednio dobranej harmonji w partji organowej. Można tu zarzucić twarde nieco przejście między Christe a Kyrie, ale mimo tego szczegółu jest to najlepszy, bo jednolity ustęp w całej mszy, W dalszych ustępach mszalnych wykazuje kompozytor czasem wcale oryginalne pomysły. Trafnym jest np. pomysł opracowania „Et incarnatus est" pod względem dynamicznym. Tajemnicę Wcielenia Syna Bożego ilustrują kompozytorzy stereotypowo za pomocą piana, czy pianissima, podobnie, jak się ona istotnie dokonała w cichości, bez rozgłosu. O. Rizzi ujmuje ją jednak z innego stanowiska, uważając ją słusznie za najważniejsze zdarzenie w dziejach ludzkości, zdarzenie godne najszerszego rozgłosu i tak też je ilustruje w swej mszy, zaopatrując to „lento-ripieno" w znak f, nawet ff, we wstępie organowym, poczem na tle podwojonych trój- i czterodźwięków w organach przeprowadza chromatyczną partję wokalną „Et incarnatus est". Wielka tajemnica oznajmiona, rozgłos już niepotrzebny — subito pianisssimo kończy więc epiczną część „de Spiritu sancto etc". Pomysł trafny i dynamicznie dobrze przeprowadzony, inna jednak rzecz, czy można się zgodzić na taką muzykę, jaką kompozytor stosuje w tem miejscu. Wogóle kamieniem probierczym, wykazującym zarówno opanowanie, czy brak opanowania formy mszalnej, zasób inwencji, czy też brak tego zasobu, są wielkie ustępy mszalne t. j. Gloria, a zwłaszcza Credo. Pomijając wątpliwej wartości początek Gloria z brzydkim wstępem organowym zaczynamy się naprawdę niepokoić drugą częścią Gloria. Te nic nie mówiące, bo nieumotywowane tematyczne triole w partji organowej przed „qui sedes", podobnie gama

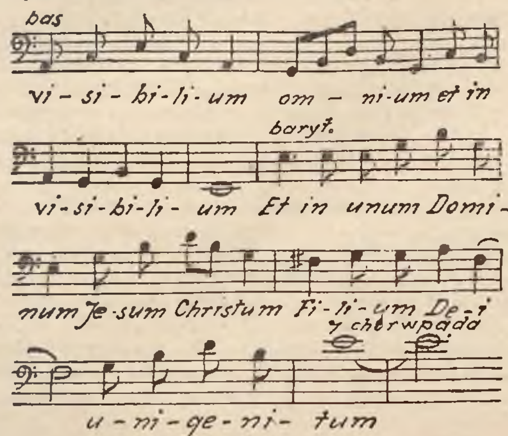
*) „Głos Narodu", nr. 117, 24. VI, 1923.

**) „a 3 voci miste con accompagnamento d'Organo, Edizioni „Muzyka i Śpiew" Cracovia (Polonia), b. r.

całotonowa wprowadzona jako przegrywka przed „cum sancto Spiritu“, nie wyzyskana tematycznie, niczem nie umotywowana, a więc naiwna, zdająca się mówić: ot mamy gamę całotonową, zdobyliśmy wielką nowość, cieszmy się nią, choć nie wiemy co z nią począć, — wreszcie tanio — patetyczne, teatralne „Amen“ świadczą raczej



o dorywczym, a wątpliwej wartości w efekcie, niż o rzetelnej, tem mniej poważnej muzyce. Pierwsze zaś takty Creda sprawiają nietylko zawód, ale rodzą wprost niesmak, świadcząc już nietylko o braku inwencji w danej chwili, ale co gorzej o braku kontroli nad sobą, skoro O. Rizzi mógł napisać i po kilkakrotnem już wykonaniu dzieła opublikować tak banalne tematy, jakiemi są: solo basowe i sąsiadujące z niem bezpośrednio solo barytonowe:



Motywy „visibilium omnium“ pojawiają się w trochę innem ujęciu rytmicznem po raz wtóry w wierszu „et expecto resurrectionem mortuorum“, a wogóle słabą stroną Creda, jak zresztą całej mszy jest inwencja melodyjna. A jeśli zechciałby ktoś bronić, że kompozytorowi nie idzie wcale o szeroką linję melodyjną, czy również o melodję krótką, pojętą jako temat imitacyjny, lecz wyłącznie o nastroje, to musimy zaznaczyć, że wątpliwej wartości będą w poważnej kościelnej muzyce nastroje wywoływane w partji wokalnej za pomocą melodji zbudowanej z rozłożonego trój-, cztero- czy pięciodźwięku mollowego („et ascendit“, „et vivificantem“, „qui ex Patre“, „et conglorificatur“), czy z rozłożonego czterodźwięku kwint-sekstowego, lub terc-kwint-septymowego („et apostolicam“, „Ecclesiam“). Jeżeli zaś obok braku inwencji melodyjnej jest jeszcze zaletą Creda i Gloria zastąpienie rzetelnego kontrapunktu parallelami sekstowemi czy tercjowemi, zabarwionemi następstwem wielkich tercyj, to taka kompozycja kościelna posiada wartość bardzo wątpliwą. Tylko brakiem inwencji, czy pośpiechem tłumaczę sobie zakończenie Creda powtarzające do słów „et vitam“ muzykę z Gloria („cum sancto Spiritu“ wraz z teatralnem „Amen“). Nie jest ono bowiem wynikiem dążności do rozwijania formy mszalnej, gdyż pod tym względem szedł O. Rizzi zupełnie utartemi szlakami, nie starając się wcale o pomysły oryginalne; a więc skomponował Kyrie w formie da capo, Hosanna z Sanctus powtórzył w Benedictus, do „dona nobis pacem“ zastosował muzykę z Kyrie.

Trzy ostatnie ustępy mszalne są na ogół również słabym produktem twórczym. Wcale dobrze zapowiadające się z początku „Sanctus“ jest ustępem bez inwencji, choć pełno brzmiącym w chórowej partji „Pleni sunt coeli“. Nie wiele interesujące jest „Benedictus“, zaś „Agnus“ skomponowane widocznie dlatego tylko, że przecież bez „Agnus“ msza się obejść nie może.

W jakim stylu napisana msza „Mater Inviolata?“ Dotychczasowe informacje (drukowane) mówiły o weryźmie, wpływach Pucciniego, wtrącając od czasu do czasu słówko „modernizm“ etc. Większe, czy mniejsze wpływy dają się stale wyczuwać u kompozytorów, szukających dopiero

dróg własnych, nie czyni się więc z tego powodu nikomu obciążających zarzutów, konstatując jedynie fakt, jakiej sferze wpływów ulega kompozytor w pewnych fazach rozwoju swego talentu, nim stanie na własnej drodze, o ile ją wogóle osiągnie. Z powodu kilku reminiscencji z dzieł Pucciniego nie można tej mszy stawiać zarzutu; nie mącą one jednolitego stylu, bo ta msza niestety wogóle jeszcze jednolitego stylu nie wykazuje.

Podając tę dosyć szczegółową recenzję pierwszej znanej mi większej kompozycji kościelnej O. Rizziego, muszę dodać kilka zastrzeżeń ze względu na szersze koła czytelników, któreby mogły na podstawie ujemnej w znacznej mierze recenzji wysnuć fałszywe wnioski co do samego kompozytora. Mimo wykazania znacznych braków natury estetyczno-stylistycznej nie można kwestjonować talentu kompozytora, władającego z całą swobodą środkami harmonicznymi, tem mniej jego gruntownego wykształcenia. Pomysły swe musi jednak O. Rizzi poddać gruntownej kontroli, by wykorzenić wszystko, co tanie, łatwe lub tylko efektowne. Przez poważną twórczość zdoła dopiero O. Rizzi nawiązać do chlubnych tradycyj, jakie pozostały u nas po Marenziach, Aneriach, Pacellich, Orgasach, Scacchich i wielu innych jego współrodakach, działających w Polsce.

Msza O. Rizziego wyszła w starannej szacie zewnętrznej nakładem czasopisma „Muzyka i Śpiew". Zasługa to redaktora p. R. Ferka, starającego się w miarę możności popierać twórczość czy pracę z dziedziny muzyki kościelnej, pojawiającą się w Polsce. Wydał on w starannej odbitce część psalmów Gomółki w opracowaniu dr. J. Reissa, których dalszy ciąg zjawia się w poszczególnych numerach czasopisma „Muzyka i Śpiew", a których zbiorowe wydanie należałoby przyspieszyć; obecnie wydał on mszę O. Rizziego i zapowiada wydanie „Te Deum" tegoż kompozytora, chcąc widocznie wzbogacić w ten sposób muzykę kościelną przez dzieła większych rozmiarów, które istotnie zbyt rzadko się u nas pojawiają. Redakcja wysłała nawet mszę O. Rizziego wybitniejszym muzykom i krytykom pism tutejszych i zagranicznych. Pomysł wysłania tej mszy za granicę powzięto jednak niefortunnie, zbyt pospiesznie. Dzieło to bowiem nie dojrzało do wystawy na forum europejskiem.

X. Dr. Hieronim Feicht (Lwów).

P I S M A.

Wiadomości Muzyczne. Warszawa. No 5—6. *Chybiński*: Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w w. XVII i XVIII. *Dolesałówna*: Początki muzyki X. Arnulfa Worońca. *A. Wieniawski*: „Zygmunt August" op. w 5 a. Tad. Joteyki. *Dorobialska H.*: Katarzyna Jaczynowska. (W pięcioletnią rocznicę śmierci). *Koral J.*: Na marginesie nowej muzyki. *Cylkow H.*: Harmonium Bosanquet'a. *Cybulski S.*: Ifigenja w Aulidzie, tragedja Eurypidesa w pieśni i muzyce. Projekt ilustracji muzycznej. *Sidorowicz B.*: Repertuar orkiestr wojskowych. *Simonówna A.*: Kilka uwag na czasie (z wykazem kompozycyj Zygmunta Stojowskiego. *Baranowska-Borowa*: Polska muzykalność, a „święto pieśni". *Cichocki J.*: Muzyka w kinoteatrach. *W. R*: Uwagi o rozwoju śpiewu zbiorowego u obcych. (Z powodu udziału Warsz. „Harfy" w międzynarodowych turniejach śpiewaczych w Holandji w latach 1923—1925.) *L. M.*: Artystyczne wyniki pracy Konserwatorjum Warszawskiego. Korespondencja. Kronika. Dział organizacyjno-zawodowy. Szereg ilustracyj.

Muzyka i śpiew. Kraków, październik. *Gralski H.*: Tryumf muzyki polskiej w Paryżu. *Sachse F.*: Uwagi o estetycznej ocenie utworów muzycznych. *Gralski H.*: Bilans muzykalności teraźniejszej. Jak można szkolić ucho. „Melodje", dodatek do M. i Śp., będący organem związku nauczycieli i śpiewu. *Leńczyk*: Jeden rok w klasie VI. *Marcinek J*: Kształcenie głosu (oddychanie). Sprawozdanie z Państwowego Wyższego Kursu Nauczycielskiego w Poznaniu. Sprawozdanie z wakacyjnego kursu dla nauczycieli śpiewu szkół średnich w Toruniu. Drobne wiadomości. Dodatki nutowe: szereg pieśni kościelnych i świeckich w opracowaniach Garbusińskiego, Leńczyka, X. Walczyńskiego, X. Nodzyńskiego, X. Chlondowskiego i Flaszy.

Myśl Narodowa. Warszawa, No. 1 (40) zamieściła bardzo ciekawy artykuł „O Muzyce" pióra Józefa Weyssenhofa. Artykuł ten jest wyjątkiem z niewydanego jeszcze dzieła p. t. „Pamiętnik literacki" i jest sformułowaniem estetycznej teorji autora o muzyce. Myślą przewodnią tej teorji jest to, że wszystkie sztuki piękne — za wyjątkiem muzyki — „działają na słuchacza i widza sposobami każdej właściwemi, ale przez intelekt, wmawiając wyraźnie w umysły określone myśli, w celu wywołania tego lub owego nastroju, czyli gotowości uczucia. Muzyka, nadowrót, wywołuje tylko nastrój bez określonego komentarza myślowego i nie kieruje bynajmniej myślami, które z nastroju tego powstają. Ta jest oczywista odrębność muzyki od innych sztuk pięknych..." Z tej głównej myśli wysnuwa autor konsekwentnie szerokie i ciekawe wnioski o „najdemokratyczniejszej" i równocześnie „pandemicznej", przeznaczonej nietylko dla gminu, ale zarazem i dla wyjątkowych ludzi sztuce.

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego“ do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

W celu zjednoczenia działalności poszczególnych związków śpiewaczych, a przeto zespolenia, wzajemnego uzgodnienia, zachowania jednolitości w pracach, władze związków przeprowadziły szczegółowe narady nad utworzeniem organizacji naczelnej dla wszystkich związków. Wynikiem tego było opracowanie statutu „Zjednoczenia polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych“ z Radą Naczelną Śpiewactwa polskiego. Statut niezmiernie treściwie i jasno zredagowany, uzyskał zatwierdzenie władz państwowych.

Wprowadzenie go w życie nastąpi przez zjazd delegatów związkowych, wyznaczony na d. 18 października r. b. W tym dniu (niedziela) odbędzie się najpierwej uroczyste nabożeństwo w kościele O. O. Jezuitów (dawny popijarski) przy ul. Śto-Jańskiej o godz. 9 min. 45, poczem delegaci udadzą się do lokalu Lutni, (Sienkiewicza 8), gdzie potoczą się obrady według następującego programu:

1. Zagajenie i wybór prezydjum
2. Zatwierdzenie protokułu poprzedniego zebrania
3. Sprawozdanie Komitetu Organizacyjnego oraz udzielenie mu absolutorjum
4. Wybory do władz Zjednoczenia
5. Wnioski i zapytania
6. Zamknięcie obrad.

Powołanie Rady Naczelnej należy powitać z uznaniem, stanowić ona będzie poważny krok w rozwoju śpiewactwa polskiego. Udział społeczeństwa powinienby szeroko się ujawnić w popieraniu śpiewactwa.

Komu nie obce są dzieje polskich organizacji śpiewaczych w okresie niewoli i największego ucisku zaborców, kto zdaje sobie sprawę z niezmiernie dodatnich wpływów pieśni polskiej na szerokie masy narodu, zarówno w życiu społeczno-politycznem, jak i w dziedzinie towarzysko-artystycznej, ten nie może pozostać obojętnym dla pracy, szerzącej ziarna kultury wśród ludności, żyjącej zdala od wszelkich rozrywek o podnioślejszym charakterze, których brak odczuwa głęboka prowincja stale.

Plebiscyt na Górnym Śląsku wypadłbv jeszcze gorzej, gdyby nie praca pieśniarstwa! Przez śpiewactwo zbudzimy na kresach polskie dusze, tak zawsze wrażliwie na dźwięki mowy ojczystej i brzmienie pieśni rodzimej.

Czy wobec tego można mieć wątpliwości, gdzie się należy zwrócić z gorliwą współpracą? czy wolno się wahać?

Błędem byłoby niedoceniać znaczenia pracy społecznej na niwie wszechsportu! Czy jednak nie przesadziliśmy, oddając się temu nazbyt jednostronnie?

Prasa codzienna, niezależnie od specjalnej, zapełniona jest sprawozdaniami

z wszechsportowych zawodów całymi szpaltami literalnie codzień! Ma się wrażenie, że sport jedynie stanowi najistotniejsze zagadnienie naszego życia i że tu należy ześrodkować wszystkie wysiłki i całą energję. A przecież tak być nie może i niepowinno!

Obecna jednostronność musi uledz zmianie. Śpiewactwo winno uzyskać większe zrozumienie nie dla swych prac i zadań, które nie są mniej ważne w dziedzinie ducha, aniżeli posiada je sport, zwłaszcza w dzisiejszem jego ujęciu, kiedy wszystko bardziej sprzyja w nim ku podsycaniu w młodzieży (ba! i u starszych) próżnej chełpliwości, budząc w „mistrzach“ tanie ambicyjki.

Czem być może sport, rozwijając osobiste cnoty: odwagi tężyzny i rozwagi, tem jest śpiewactwo jako zbiorowość, gdyż budzi w narodzie poczucie jedności, łączności i harmonji.

Zygmunt Pomian Kaczyński.

Związek Wielkopolski.

Zebranie Zarządu Głównego

odbyło się 30/9 i 7/10 b. r. na których załatwiono następ. sprawy:

1) Do Związku przyjęto

Krzyżowniki	Okręg	2-gi
Biskupice	„	6-ty
Kościan „Arion“ . .	„	11-ty
Nowy Tomyśl (Chopin)	„	13-ty
Janówiec	„	17-ty
Polanowo	„	20-ty

2) Przyjęto do wiadomości, że Koła Związkowe zalegają ze sumą 4 600 zł składek związkowych, 6 500 zł za „Przegląd“ i 4 200 zł za nuty — razem 15 300 zł. **Zarząd Gł. stwierdza ogromną niedbałość ze strony Kół — i podejmuje uchwały dążące do uchronienia Związku od dalszych strat.**

3) Druh sekr. gen. referuje o odbytych tegorocznych Zjazdach.

4) Na zebranie konstytucyjne Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych (w Warszawie 18 b. m.) udadzą się P. P. Prezes Dr. Opieński, wicepr. Kaczmarek, dyr. Raczkowski, prof. Wiechowicz i sekr. Barwicki.

5) Omówiono obszernie projekt ustaw Zjednoczenia.

6) Przedyskutowano dokładnie projekt regulaminu Zjazdów okręgowych, związkowych i międzyzwiązkowych.

7) Załatwiono różne drobniejsze sprawy (zażalenia) tyczące Związku naszego.

B.

Kasa Związku.

Pokwitowanie:

Składkę za rok 1925 zapł.: Echo Poznań 20, Dobrzyca 30,50 zł.

A wiec przez miesiąc wpłynęło 50,50 zł składek!

Ciekawość z czego ma się Związek utrzymać? Dokąd to ma prowadzić?

Czy Koła chcą Związek rozbić??

Stan kasy na dzień 1 października 1300 zł *minus.*

Prosimy się zastanowić — co ma być dalej? Zaległości na rzecz kasy związkowej wynoszą przeszło 15 000 zł — a kasa nie może skromnej pensyjki sekretarza zapłacić!

I najpracowitszego wobec takiego traktowania sprawy opanować musi zniechęcenie...

B.

Zaległości.

Obrachunku ze zjazdu nie złożyło dotąd **15 Okręgów,** żarty czy kpiny?

Ze składką Związkową zalega za cały rok 1925 — 133 Kół za pół roku — 16 Kół — czyli że przeszło połowa Kół nie wypełniła dotąd podstawowego obowiązku. *B.*

Z życia Kół.

Jarocin. Koło Śpiewacze urządziło 4 października b. r., koncert pieśni ludowej śląskiej w opracowaniu Raczkowskiego, Wiechowicza Nowowiejskiego i Gawlasa pod kierownictwem d. Kunza. Wykonanie pierwszo-

rzędne — niestety publiczność niedopisała. Brak zrozumienia — czy ogólny brak gotówki temu winien??

Baczność!

Obszerniejszy artykuł o odbytych okręgowych Zjazdach tegoroczn., umieszczony będzie w przyszłym numerze „Przeglądu".

Z DZIEJÓW „HARMONJI".

(Z powodu obchodu jubileuszowego 25-lecia istnienia).

W roku 1848, w czasie pogrzebania sielanki polsko-niemieckiej założono w Poznaniu pierwsze towarzystwo muzyczno-polskie „Harmonja", składające się z czterech wydziałów: muzycznego, dramatycznego, plastycznego i przemysłowego. Celem towarzystwa było: „używanie sztuk pięknych w rodakach ku bawieniu i kształceniu jednych, a ku zarabianiu pieniędzy i dopomaganiu niemi innym z pomiędzy współbraci, wynajdywanie i używanie żywiołów już gotowych, ale zarazem wynajdowanie zarodów, zwłaszcza w młodych ludziach i rozwijaniu ich, aby niedostatki w sztukach pięknych można jaknajprędzej własnemi zastąpić siłami".

Do towarzystwa mogły należeć „osoby doświadczone w talencie, ale i osoby znane z udziału i szczerego popierania sztuk pięknych". Jedynym warunkiem było, aby członek przez dobre prowadzenie się zasługiwał na imię czcigodnego rodaka lub czcigodnej rodaczki. „Harmonja" dążyła, aby „wszelkie rodackie stowarzyszenia w temże mieście (Poznaniu) w jedną ogólną harmonję połączyć".

Zarząd „Harmonji" tworzyli: założyciel, nauczyciel gimnazjum św. Marji Magdaleny Maks Braun jako naczelnik (prezes), malarz historyczny Władysław Simon, sekretarz, Roch Mielcarzewicz z Gądek zastępca prezesa, i posiedziciel kamienic Antoni Veit, skarbnik.

Wydział muzyczny miał następujące zadanie:

a) wyszukiwać i *używać* między rodakami, doświadczonych w talencie muzycznym,

b) zachęcać młodych ludzi i dopomagać im, aby rozwijali swój talent w głosie lub na jakim instrumencie, zwłaszcza na dętych, gdy nam brak tego czuć się duje.

c) tworzyć orkiestrę z samych rodaków ku zarobkowaniu i daniu tym sposobem pomocy Braciom, mającym talent w muzyce a potrzebującym pomocy,

d) wpływać na tutejsze muzuki kościelne i starać się o ich poprawę i *odnarodowienie*,

e) łączyć *czasami* wszelkie siły ku dawaniu koncertów i dopomaganiu zarobionemi pieniędzmi współbraciom biednym majątku a bardziej jeszcze ku pociąganiu rodaków do wzniosłych uczuć, jakie muzyka w sercach rodzi.

Na członków wpisało się wiele osób wszystkich stanów; starościc Moszczeński (skrzypce), ks. Zientkiewicz (wiolonczela), Franciszek Pile, Bernard i Hipolit Nikińscy, Teofil Klonowski, Bolesław Dembiński, Szynkowski i inni. Protektorami wydziału zostali Tytus hr. Działyński, Roger hr. Raczyński i ks. arcybiskup Przyłuski. Działyński ofiarował salę pałacu swego na wszelkie ćwiczenia i przedstawienia a Raczyński cenne instrumenta muzyczne.

Dyrektorem śpiewu wybrano Teofila Klonowskiego, zastępcą Macieja Dembińskiego a dyrektorem orkiestry Maksa Brauna, który prócz tego zawiązał kwartet smyczkowy. Celem szybkiego przysposobienia członków założył Braun w własnym domu bezpłatną szkołę muzyki i śpiewu. Śpiewu „damskiego" uczył sam Braun, męskiego Graf, gry na instrumentach dętych drewnianych Sawicki, dyr. muzyki z Gostynia, na dętych blaszanych Bernard Nikiński.

W stosunkowo krótkim czasie posiadała „Harmonja" nietylko znaczny zastęp sił wokalnych, zdatnych do wykonywania utworów trudniejszych, lecz nadto orkiestrę własną, która oddała wielkie usługi chórowi i wydziałowi dramatycznemu.

Przedstawienia i koncerty urządzano w teatrze i w sali pałacu Działyńskich a pieniądze uzyskane obracano na cele dobroczynne.

Czynna i sympatyczna „Harmonia" mimo posiadania tak możnych protektorów, i zawodowców w gronie czynnych członków dotrwała tylko do roku 1852, w którym ją rozwiązano dla niesnasek między członkami.

Dzisiaj, patrząc na wytrwałą pracę naszych zespołów śpiewaczych, założonych w czasie największego ucisku pruskiego, a pracujących niestety bez pomocy i współdziałania możnych osób, że wytrwały 25 a nawet 40 lat, dziwić się trzeba, że nie znalazł się wówczas nikt, ktoby przekonał kłótliwych członków i utrzymał organizację o tak szeroko zakreślonym programie.

„Harmonja" ówczesna upadła wskutek dysharmonji w społeczeństwie polskim, jak upadło przedtem Towarzystwo Miłośników Muzyki a później „Goplana" i „Moniuszko" oraz rozmaite twory dorywcze.

Miłośnikom pieśni polskiej niech powyższe będzie przykładem, że tylko wytrwała i harmonijna praca wszystkich, bez względu na stan, może dokonać

„u n a r o d o w i e n i a"

muzyki polskiej. *I. K.*

* * *

1900 — 1925.

Pogląd na 25-letną działalność Towarzystwa Śpiewu „Harmonja" w Poznaniu.

„O pieśni gminna ty stoisz na straży
narodowego pamiątek kościoła.."

Słowa wypisane na sztandarze naszej „Harmonji", słowa, które były hasłem. tych obywateli, którzy zawiązali „Harmonję", to hasło i nasze dzisiejsze!

W dniu 18 listopada 1900 grono obywateli Łazarza i Górczyna (osad włączonych do miasta Poznania 1 kwietnia 1900) powołało do życia chór męski, któremu nadano nazwę:

„Towarzystwo Śpiewu „Harmonja" na Św. Łazarzu". Do towarzystwa zapisało się na pierwszem zebraniu 40 członków, w tym 33 czynnych. Do zarządu wybrano pp. Dr. Chachamowicza, Kaczmarka Antoniego, Graczyńskiego Wincentego, Rutkowskiego Bronisława, Brzeskwiniewicza Jana, Szpetkowskiego Bolesława, Rauscha Ignacego, Gertycha Tadeusza, Łotyszewskiego Władysława i Ponieckiego Leona.

W dzielnicy łazarskiej smutno wyglądało w chwili założenia „Harmonji". Św. Łazarz rozbudował się w tym czasie jako niemiecka dzielnica urzędnicza i była odcięta od polskiego Śródmieścia i Jeżyc. Aby uchronić ludność polską i spolszczonych już wtenczas bambrów od zgubnych wpływów kultury niemieckiej, należało szerzyć kulturę polską. Temu zadaniu założyciele „Harmonji" postanowili zadośćuczynić szerzeniem pieśni i muzyki polskiej wśród jaknajszerszych warstw społeczeństwa. Zadanie to mimo niezwykłych trudności „Harmonja" spełniła w zupełności. Pięć lat wprawdzie walczyła „Harmonja" o serca i duszę mieszkańców swej dzielnicy aż zwyciężyła, bo od roku 1906 zdobyła sobie ogólną sympatję i uznanie społeczeństwa

Pierwsze 5 lat, to probierz wytrwałości dla założycieli i wszystkich członków; czas mrówczej pracy, walki z rozmaitemi przeszkodami. Początki zresztą nigdzie nie są łatwe; i nad „Harmonją" zawisło w pierwszych latach, gdy minął zapał, pewne fatum tamujące pracę. Lecz jednostki ofiarne, nie opuszczając rąk i borykając się z najrozmaitszemi trudnościami nie wyłączając opiekuńczej pruskiej policji a także niestety z obojętnością szerszego ogółu, prowadzili zespół nadal raz wytkniętą drogą.

Od roku 1905 towarzystwo dość pomyślnie się rozwija, chór wzrasta, obywatelstwo Św. Łazarza okazuje więcej zainteresowania dla produkcji i wystąpień „Harmonji" uczęszczając tłumnie na koncerty a chór sam zachęcony tym objawem, wykonywał utwory trudne i poważne. „Harmonja wzniosła się w owym czasie już do poziomu na którym stanąć zamierzała, stała się popularną i ogólnie lubianą. W tym czasie objął kierownictwo administracyjne chóru redaktor Wincenty Szpotański, artystyczne zaś kompozytor Bolesław Marcinkowski. Wspólnym wysiłkiem podnieśli oni „Harmonję" pod każdym względem, uzyskując kilku członków wybitnych, którzy dużo pracowali dla chóru: że wymienimy tylko nowego administratora parafji ks. Teofila Kłosa, członka Izby Panów, Józefa Kościelskiego i obecnego generalnego sekretarza Związku Kół Śpiewaczych Kazimierza Barwickiego.

Od marca 1903 istniał przy towarzystwie dorywczo i nieoficjalnie chór żeński. W lutym 1906 chór żeński zorganizował się jako samodzielny wydział pod protektoratem „Harmonji". Po wydaniu nowej ustawy niemieckiej o stowarzyszeniach zlikwidowano wydział żeński a członków jego przyjęto w końcu 1908 r do „Harmonji".

W końcu 1907 r. ustąpił prezes Szpotański i dyrygent Marcinkowski; wskutek wynikłych nieporozumień straciła „Harmonja" wówczas także kilkunastu członków. Dzięki jednakże wytężonej pracy Kazimierza Barwickiego, Tadeusza Gertycha i Feliksa Rowińskiego rozwój towarzystwa nie załamał się. Oględną i wytrwałą pracą obliczoną nie na efekt chwilowy, lecz trwały starano się ugruntować byt organizacji.

Z okazji 10-lecia pisze ówczesny sekretarz Edmund Maćkowiak: „że towarzystwo nasze dziś śmiało w przyszłość patrzeć może" a sprawozdanie swe kończy temi słowy: „Harmonja"! 10 lat ubiegło a czas ten ile zawiera w sobie zawodu, ile razem radości! Gdyby można czytać w przyszłości, natenczas poznalibyśmy dziś, jaką będzie przyszłość Twoja. Lecz i od nas zależy, czy sztandar Twój promienną pójdzie drogą, czy też oziębłością dusz naszych staniemy się niegodnymi Ciebie. Składając Ci w dzień Jubileuszu życzenia ciągłego rozwoju, mam od siebie życzenie jedno jeszcze: Pozwól mi doczekać w godności tej chwili, kiedy dumnym okiem zmierzysz czasy przeszłe i zawołasz do nas: Patrz drużyno oto ćwierć wieku leży poza mną!"

Już z okazji 5-cio lecia otrzymała „Harmonja" dużo dowodów sympatji; a w archiwum znajduje się mnóstwo telegramów, życzeń fotografji itp. dowodów uznania ze wszystkich dzielnic Polski, emigracji w Niemczech i nawet z Ameryki. Obchód 10-cio lecia spotęgował bardziej jeszcze tę ogólną sympatję. Obchód sam zaś udał się doskonale mimo szykań ze strony policji pruskiej. Dowodem tego jest m. i. sprawozdanie w organie Związku mówiące na wstępie: „Dziesięciolecie istnienia „Harmonji" Okręg V. uczcił koncertem, który z Jubilatką łącznemi siłami naprawdę był harmonijnym.

Następne 4 lata kroczyła drużyna „Harmonji" bez przerwy na obranej drodze.

Nadszedł rok 1914, rok zamarcia pracy kulturalnej ale równocześnie *nadziei narodu polskiego*.

Jeszcze w dniach 28 i 29 czerwca 1914 r. uczestniczyliśmy w X. Walnym Zjeździe Kół Śpiewaczych, uzyskując w konkursie 6-te miejsce wśród 94 chórów biorących udział w Zjeździe a już dał się słyszeć pierwszy pomruk wojny. Na generalnej próbie „Wieńcowin" w dniu 31 lipca otrzymali już niektórzy członkowie „*zaproszenie*" do armji pruskiej a następnego dnia ogólna mobilizacja wzięła prawie cały zespół męski, bo nawet „landsturm" musiał pójść pilnować porządku pruskiego w miastach polskich, francuskich i belgijskich. Poszedł też ówczesny dyrygent Stanisław Guzikowski i prezes Ignacy Kaczmarek. Życie w „Harmonji" zdawało się ustawać — usypiać... Lecz wojna nie skończyła się — „z opadnięciem liści". — Pozostali członkowie zdecydowali się więc podjąć na nowo normalną pracę. Zwołano Walne Zebranie na 31 stycznia 1915 r. Sprawozdanie za rok 1914 ujęte pięknie przez Bogumiłę Gostyniewiczównę (Maćkowiakową) mówi już między wierszami o lepszej przyszłości, lecz również potępia bezczynne czekanie... „że należy na możliwie wszystkich polach prac naszych utrzymać bieg normalny". Zaczęto bowiem pojmować, że nie godzi się z założonymi rękoma czekać aż minie wojna, która przecież niewiadomo kiedy się skończy.

Działalność „Harmonji" w okresie wojennym od 1915—1920 to jedna z najpiękniejszych kart jej historji. Zarząd t. zw. zmniejszony, z prezesem dyrektorem banku Tadeuszem Giertychem i sekretarzem śp. Antonim Furmaniakiem na czele byli na usługach społeczeństwa wszędzie, gdzie tylko zachodziła potrzeba, zaś w zamierzeniach swych doznawali zawsze czynnej i niezawodnej pomocy ze strony dyrygentów Barwickiego, Ponieckiego, Guzikowskiego i Lubierskiego. Śledząc dzisiaj działalność zespołu w okresie wojny światowej pojąć wprost nie można, że zdołano w tych trudnych warunkach tak wiele zdziałać. Dla potomstwa należy koniecznie zapisać warunki, w jakich wówczas pracowano:

Miasto Poznań, forteca pruska, zamknięta rowami strzeleckiemi, otoczona drutem kolczastym bez oświetlenia ulicznego — oświetlenie domowe ograniczone do minimum — to miejsce działalności. Chór składający się z 90 proc. pań i 10 proc. panów starszych lub chorych, to materjał do produkcji; a mimo wszystkiego urządzano koncerty na najrozmaitsze cele humanitarne, bezdomnych polaków, internowanych itp. Koncerty oraz najrozmaitsze obchody narodowe cieszyły się ogromnem powodzeniem i przyniosły „Harmonji" wiele pochlebnych wzmianek prasy polskiej a nadto odrzucały duże zyski, obracane na cele humanitarne. Także o członkach swych, będących w polu pamiętano stale, przesyłając im święcone i podarki gwiazdkowe. Trudności stawiane przez policję pruską pokonano w dowcipny sposób, przemieniając zebrania a nawet koncerty w schadzki zamkniętego grona. Pod koniec wojny chór męski wzmocnił się przez udział braci z poza kordonu — redaktor Purwin i inni.

Tak doczekano się powstania grudniowego i *wolności* Skończyła się coprawda wojna światowa, lecz granice Polski ani na wschodzie ani na zachodzie nie były uregulowane i trzeba je było bronić. Dużo polskiej krwi przelało się, nim uzyskaliśmy ziemię, zabraną przez Niemców, nim stał się cud nad Wisłą (15 sierpnia 1920) i wywalczyliśmy traktat ryski. Ucichły działa... zabrano się więc do pracy pokojowej. „Harmonja" przygotowania swoje rozpoczęła od reorganizacji chóru a programem swoim objęła narazie urządzanie różnych mniejszych występów po szpitalach polskich, urządzając dla ociemniałych żołnierzy wieczory pieśni polskiej, starając się w ten sposób uprzyjemnić im pobyt w szpitalu i ulżyć po przebytych wojennych niewygodach i trudach.

W roku 1920 urządzono koncert Moniuszkowski z współudziałem słynnej śpiewaczki Marji Janowskiej oraz koncert „Pieśni Ludowej". Czysty zysk z wymienionych koncertów (3 000 mk.) przeznaczono na urządzenie koncertu na kresach naszych zachodnich, w Wolsztynie. Przyjęcie entuzjastyczne, jakie zgotował Wolsztyn „Harmonji" wspominają wszyscy uczestnicy jeszcze dzisiaj z radością.

Rok 1921 nie przynosi w życiu „Harmonji" żadnych nadzwyczajnych wydarzeń z wyjątkiem Zjazdu Okręgu V. który „Harmonja" przeprowadziła administracyjnie ku zadowoleniu wszystkich zespołów i gości. Pod koniec roku przenosi się chór do salki IV Szkoły Wydziałowej i powiększa się liczbowo (131 czynnych członków, na próby przychodzi przeciętnie 80 członków).

W następnym roku uzyskała „Harmonja" swego obecnego dyrygenta *Stanisława Kwaśnika*.

Pod jego umiejętnem kierownictwem chór stale się rozwija.

Dziwnym zbiegiem okoliczności łączy się historja „Harmonji" z historją b. Chóru Narodowego im. Feliksa Nowowiejskiego w Poznaniu. Mianowicie: Do roku 1923 istniał w Poznaniu Chór Narodowy im, Fel. Nowowiejskiego, założony w roku 1920 (później koło Gall). Do ówczesnego zarządu, na czele którego stali wytrwale Tadeusz Dorożała jako prezes, Franciszek Zaradniak jako sekretarz i Idzi Kwiasowski jako skarbnik a Stanisław Kwaśnik jako kierownik artystyczny przystąpił prezes „Harmonji" Ignacy Kaczmarek z propozycją złączenia obydwóch chórów. Po pertraktacjach wstępnych, zważywszy że tylko złączone zespoły mogą się przyczynić do rozwoju pieśni polskiej oraz szerzenia jej kultury zadecydowano złączenie chórów w ten sposób, że w myśl zebrania likwidacyjnego Chóru Narodowego wszyscy członkowie oraz cały majątek chóru przechodzą do „Harmonji". W ten sposób pozyskała „Harmonja" najgorliwszych i najpilniejszych członków. Po owem zebraniu likwidacyjnem odbyło się Nadzwyczajne Walne Zebranie złączonych chórów dla spotęgowania jedności w „Harmonji", na którem wybrano zarząd składający się z członków b. Chóru Narodowego i „Harmonji". Ówczesny zarząd tworzyli Ignacy Kaczmarek jako prezes (Harmonja), Tadeusz Dorożała jako wiceprezes (Chór Narodowy), Franciszek Zaradniak jako sekretarz (Chór Narodowy), Karol Radzimirski jako skarbnik (Harmonja), Karol Bischof jako kontroler (Chór Narodowy), Jakób Tomczak jako bibljotekarz (Harmonja), Zofja Górska (Harmonja) i Marja Szłapczyńska jako radne (Chór Narodowy).

Dokonawszy złączenia wymienionych chórów, nowy zarząd, doceniając w zupełności ważności swoich zadań starał się tym zadaniom na całej linji sprostać. Dzięki jednoczesnej niezmordowanej współpracy Stanisława Kwaśnika udało mu się to w zupełności W tem miejscu zaznaczyć wypada, że jeżeli „Harmonja" zdobyła sobie uznanie i poważanie to w wielkiej mierze jest to zasługą jej kierownika *Stanisława Kwaśnika* Wytrwałej i ofiarnej jego pracy, niezrażającej się częściowemi i nieuniknionemi niepowodzeniami zawdzięcza „Harmonja" to, że należy dzisiaj do najlepszych i najpracowitszych chórów poznańskich. Lecz nie dość na tem, druh Kwaśnik zdobył sobie przedewszystkiem serca całej drużyny. W kierowniku swoim bowiem nie widzi „Harmonja" tylko swego nauczyciela i dyrygenta ale prawdziwie i szczerze oddanego druha i przyjaciela.

Liczny materjał w nutach przejęty od Chóru Narodowego podarowała „Harmonja" kołom kresowym na wschodzie i zachodzie Polski, Warmji i Francji dołączając ze swej bibljoteki także odpowiednie utwory

W okresie 1922 — 1925 wystawiła „Harmonja" trzy większe koncerty w Poznaniu i kilka na kresach Zachodnich. Od roku 1923 zaś współdziała bezinteresownie przy uroczystych akademjach, obchodach narodowych (akademja: Bułgarska, Przemysłowców, Ligi Katolickiej, Papieska, Kościuszkowska, Amerykańska, Stowarzyszenia Porządku Publicznego, Sodalicji Marjańskiej, Obchody 27 Grudnia, 3 Maja") i w wielu innych. Na szczególne wyróżnienie zasługuje koncert Moniuszkowski z współudziałem Dr. Opieńskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Władysława Raczkowskiego oraz artysty Teatru Wielkiego Urbanowicza. Koncert przyniósł „Harmonji" duże uznanie z strony krytyki fachowej, zaś na fundusz budowy pomnika St. Moniuszki przekazano 35 milj. mkp. Ogółem na powyższy cel wpłaciła „Harmonja" poważną kwotę — milj. mkp.

W roku 1924 nie urządziła „Harmonja" własnego koncertu, lecz wspierała czynnie pracę organizacyjną i artystyczną Okręgu V i Wydziału Związku z okazji urządzenia drugiego Wszechpolskiego Zjazdu w Poznaniu. Chociaż liczebnie słabsza, stanowiła jednak najliczniejszy i najpiękniejszy zespół na wspólnych próbach oraz w rozmaitych komisjach.

Krótko przed zjazdem rozpisała „Harmonja" konkurs kompozytorski na pieśni opracowane na chór mieszany a capella. Nadesłano 31 utworów, z których nagrodzono i zakupiono 6. Z pieśni nagrodzonych zestawiono program wykonany dnia 2 maja 1925 r. Na koncert ten przybyli z nagrodzonych kompozytorów Karol Prosnak i Feliks Nowowiejski. Koncert ten znalazł bardzo życzliwe przyjęcie u publiczności i krytyki fachowej. Szczególnie podkreślano zasługi kierownika chóru *Stanisława Kwaśnika*. Lecz nie zapominać tu trzeba o całej drużynie, która do tego sukcesu także się przyczyniła i o jej prezesie Ignacym Kaczmarku, który, będąc prezesem „Harmonji" kilka lat z rzędu, przyczynił się do dzisiejszego, rozwoju. Oddał się z całą duszą i sercem „Harmonji" nie szczędząc dla niej trudu i mozołu, dbając na każdym kroku o jej dobro mimo, że jest obarczony pracą inną, (jako prezes Okręgu I-go i wiceprezes Związku Kół Śpiewaczych) znajduje on się zawsze i wszędzie tam, gdzie obecność jego jest wymagana i pożądana.

W bieżącym roku, roku jubileuszowym, oprócz wymienionego koncertu pieśni konkursowych i różnych innych tu dla braku miejsca niewymienionych imprez wykonała ‚Harmonja" w dniu 13 września br. z okazji uroczystości 900-nej rocznicy koronacji Bolesława Chrobrego kantatę kompozycji Feliksa Nowowiejskiego p. t. „Testament Bolesława Chrobrego". Na akademji tej byli obecni Prezydent Rzeczypospolitej Stanisław Wojciechowski i Premjer Wł. Grabski, oraz Członkowie Sejmu i Senatu, Kapituła Poznańska, biskupi, generalicja i miejscowe władze, oraz licznie zebrana publiczność.

„Testament Bolesława Chrobrego" wykonała „Harmonja" pod kierownictwem *St. Kwaśnika* przy współudziale kompozytora i orkiestry „Filharmonji Poznańskiej" i artysty Teatru Polskiego p. Gantkowskiego.

„Harmonja" zaraz po założeniu swem przystąpiła do Związku Kół Spiewaczych i brała udział na wszystkich Zjazdach swego Okręgu, prócz tego odwiedzała stale, jak już wyżej wspomniano, miasta kresowe dla zamanifestowania solidarności śpiewaczej.

Ostoją chóru był i jest tylko stan średni; starania aby pozyskać dla „Harmonji" wszystkie stany, napotykały na obojętność inteligencji poznańskiej stojącej prawie, że zupełnie poza naszemi chórami.

* * *

I doczekaliśmy się szczęśliwie w zgodzie i harmonji jubileuszu naszej

„HARMONJI"

a z nami razem niektórzy członkowie-założyciele. — Nieliczni wprawdzie, bo mamy ich jeszcze tylko 4. Wielu przeniosło się do wieczności, inni opuścili Poznań, a jeszcze innym zabrakło wytrwałości. Tym zaś, co do dziś dnia wytrwali przy sztandarze naszym, „Harmonja" darzy wdzięcznością i uznaniem oraz stawia jako wzór wytrwałej pracy narodowej, kulturalnej i społecznej. Szczególnie cenimy druha Tadeusza Gertycha, niezmordowanego szermierza idei śpiewaczej, naszego długoletniego prezesa i niezmordowanego bojownika narodowego.

W uznaniu zasług położonych przez założycieli około rozwoju „Harmonji" Walne Zebranie z dnia 19 stycznia 1925 mianowało ich członkami honorowemi. Są nimi pp. Tadeusz Gertych, Stanisław Adamski, Jan Woźniak i A. Kaczmarek

Zarząd „Harmonji" na obecny rok stanowią: prezes Ignacy Kaczmarek. wiceprezes Idzi Kwiasowski, sekretarz Franciszek Zaradniak, zastępca sekretarza Jan Andrzejewski skarbnik Karol Radzimirski, bibliotekarz Józef Czternasty, zastępca bibliotekarza Stanisław Świt. kontroler Karol Bischof, radne: Zofja Górska i Marja Szłapczyńska.

* * *

Ćwierć wieku upłynęło więc od chwili, kiedy założono „Harmonję" ćwierć wieku wytężonej pracy, pracy bezinteresownej dla społeczeństwa polskiego.

W niniejszym poglądzie niepodobieństwem jest wszystko szczegółowo wymienić, zadużoby to miejsca zajęło i nie wszystkich interesowało: pragniemy tutaj jednakże podkreślić zasługi wszystkich członków działaczy zasłużonych w „Harmonji". Cześć i uznanie niech im będzie za to! Cześć Członkom Jubilatom, cześć członkom, którzy wytrwali złe i dobre czasy do dziś dnia. Schylmy także kornie czoła i oddajmy cześć zmarłym i poległym naszym za zasługi ich wobec „Harmonji".

* * *

Do Ciebie zaś Drużyno zanosimy gorącą prośbę: Pozostań nadal wiernie przy sztandarze „Harmonji", służ polskiej pieśni i kulturze!

Ta nasza pieśń, wielka, święta i potężna niechaj zjednoczy wszystkich z nami i niech rozbrzmiewa daleko i szeroko, niosąc stroskanym sercom radość i pociechę. wątpiącym otuchę i odwagę, słabszym moc i siłę...

Pieśń więc niech nam życiem będzie,
Pieśń ojczystą dzisiaj wszędzie
Roznośmy po świecie całym
Swej przeszłości tak wspaniałym
Akordem! — by zeń wieść wzięli,
Wszyscy... żeśmy nie zginęli.

Poznań, w październiku 1925.

D. Z.



Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu